

lieuxdits #4



Référence bibliographique :

Bernard Wittevrongel avec la collaboration de Denis Zastavni et d'Alexandre Santin, "Interview : Robert Gargiani", *lieuxdits#4*, décembre 2012, pp.3-10.

La revue lieuxdits

Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme (LOCI)
Université catholique de Louvain (UCL).

Éditeur responsable : Jean-Paul Verleyen, place des Sciences, 1 - 1348 Louvain-la-Neuve

Comité de rédaction : Martin Buysse, Damien Claeys, Gauthier Coton,
Jean-Philippe De Visscher, Guillaume Vanneste, Jean-Paul Verleyen

Conception graphique : Nicolas Lorent

Impression : école d'imprimerie Saint-Luc Tournai



ISSN 2294-9046
e-ISSN 2565-6996

<https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:182751>



www.uclouvain.be/loci.html

Roberto Gargiani

par Bernard Wittevrongel

avec la collaboration de Denis Zastavni et d'Alexandre Santin

L'architecte Roberto Gargiani nous a fait l'honneur d'inaugurer par sa leçon intitulée "Apologie de la construction" l'année académique 2011-2012 de la faculté Loci site de Tournai. A cette occasion, il nous a accordé une interview.

BW : En se basant sur tes écrits, et plus particulièrement "Histoire de l'architecture moderne, Structure et re-vêtement", je m'imaginais que ta manière d'enseigner l'histoire ne correspond pas à un enseignement "académique" s'appuyant sur un système de classification de styles, faisant passer au second plan l'acte de bâtir. D'où t'est venu cet angle d'attaque particulier ?

RG : Là on rentre dans une réponse personnelle. Tu me demandes pourquoi. Dès que j'étais étudiant à la faculté à Florence, j'ai voulu radicaliser la question de l'architecture et pour moi, la radicaliser ça signifiait la ramener aux choses basiques transmissibles. A l'époque, je voyais ces choses simplement dans l'art de bâtir. Je me souviens, lorsque je lisais, j'allais tout de suite, non pas à l'interprétation de la chose, mais à la transmission des données qui m'étaient délivrées à travers la lecture. Il y avait donc une espèce de refus d'un raisonnement intellectuel donné comme certitude à prendre. Et le besoin de reprendre l'élément de base de ce raisonnement pour bâtir moi-même un raisonnement qui serait éventuellement alternatif. Après il est devenu évident pour moi que ramener l'architecture à la question des matériaux et de la construction était un acte de terrorisme contre les idéologies. Je pense au grand Tafuri. J'ai un grand respect pour des historiens de ce niveau. Mais ça appartenait à la dernière phase des grands idéologues du 19^e siècle. Après le jugement de Tafuri quelque chose d'autre était à mettre sur la table. Cet autre chose était pour moi la construction dans laquelle je vois un acte marxiste plus fort que celui de l'école qui s'est déclarée marxiste mais qui est restée idéologique. Pour moi la construction c'était plus proche de Gramsci lorsqu'il disait que l'historien doit connaître la poussière des soudeurs... Moi, je voyais cette chose-là. Après il y a une question toute personnelle. Je n'ai jamais participé au cercle d'intellectuels. J'habitais un petit village à côté de Florence, dans la banlieue.

J'étais en dehors de la culture, d'une famille de maçons. J'ai vu les chantiers. Cette dimension autobiographique était devenue lourde, je me suis senti hors du monde que je considérais comme l'avant-garde intellectuelle. A un certain moment j'ai eu la force de dire est-ce qu'il y a un autre monde ? Est-ce que mon monde peut devenir puissant ? Est-ce qu'il peut générer une autre vision ? Et maintenant la réponse est claire. Les générations à venir, la mienne et les autres, doivent avoir la force de créer un barrage contre certaines visions qu'on a hérité, avoir la force de réinventer, de regarder avec étonnement l'histoire de l'architecture, reconstruire les choses, les raconter d'une autre façon avec de la fantaisie différente. Pour moi, c'est la chose solide, c'est la construction. C'est un acte de terrorisme pur.

BW : Dans le fameux organigramme de Gropius pour le programme pédagogique du Bauhaus, aucune mention n'est faite d'un cours d'histoire de l'architecture ? Aujourd'hui ce n'est plus pensable. Pour toi, quelle est la place de l'histoire dans l'enseignement de l'architecture ?

RG : Il y a plusieurs façons de faire l'histoire de l'architecture. Je ne peux que parler de la mienne qui est limitée à une certaine vision de l'architecture et qui a décidé d'axer la réflexion sur les éléments qui concernent les matériaux, la structure, donc la construction et qui a comme but, dès l'antiquité, de montrer aux étudiants comment un objet d'architecture est fait à travers un processus de démontage. De faire comprendre comment les matériaux sont assemblés et partir de la construction pour faire comprendre qu'il y a un raisonnement beaucoup plus humble que certains détails techniques. Que la technique contient une vision puissante. Je reconnais que c'est une vision partielle de l'histoire de l'architecture. On est passé à travers des enseignements beaucoup plus complexes dans lesquels l'interprétation idéologique de l'oeuvre était plus importante. Si on regarde les

cours d'histoire du 15^e et 16^e siècle, c'est l'histoire des commanditaires. Il y a plusieurs façons de faire. J'ai pu constater qu'il y a un côté didactique intéressant qui peut captiver l'étudiant quand tu fais le raisonnement sur l'objet construit. Parce que la leçon est directe. Même si tu parles de Brunelleschi, l'étudiant peut se passionner parce que tu ne lui parles pas des Medicis qui lui ont passé commande. Tu ne rentres pas dans des dispositions historiographiques qui ont à voir avec l'histoire universelle et plus généralement avec l'histoire de l'art. Tu rentres dans le corps de leur propre discipline et tu fais voir ce qu'est la pensée derrière. Je trouve qu'un enseignement de l'architecture qui est lié à cet aspect a un résultat immédiat sur les étudiants. Je ne vais pas dire que c'est la voie la plus correcte, parce qu'on peut dire qu'il y a plusieurs visions sur l'histoire de l'architecture. Et donc une histoire comme je la fais ne rentre pas forcément dans la vision d'un autre qui pense que l'architecture est liée à d'autres problématiques. De toute façon, au-delà de la vision que tu possèdes, toi professeur qui enseigne l'histoire de l'architecture dans une école d'architecture, la chose basique est de s'approprier cette dimension temporelle ample. Je déteste le goût académique du savoir. Je n'ai pas une formation encyclopédique, je n'ai pas un savoir. Ce n'est pas ça qu'on vise. Donner à l'étudiant des repères puissants pour lui monter une espèce de tour d'observation à partir de laquelle il puisse tout regarder avec courage... Il y a des professeurs qui sont poussés à tout mettre sur l'actualité et l'imagination du futur. Voir les objets construits 'historiques' comme quelque chose qui n'a plus rien à donner... Je suis perturbé par cette vision obtuse. Être d'avant-garde signifie n'avoir aucun préjugé vis-à-vis des personnes et vis-à-vis des architectures. Nous sommes encore dans une civilisation de préjugés. Aujourd'hui qui ose parler de Krier par exemple ?

BW : Dans l'ouvrage "Histoire de l'architecture moderne, Structure et re-vêtement" tu fais référence à deux théoriciens de l'architecture appartenant à des horizons culturels différents que sont Semper et Viollet-le-Duc qui se rencontrent merveilleusement dans la Bourse de Berlage. Par contre, dans le musée de La Haye, n'assistons-nous pas à une architecture pleinement "semperienne" ? Il y a évidemment la brique, mais l'appareillage ne laisse planer aucun doute sur la nature non-porteuse et non-structurale de la paroi.

RG : Il y a des photos qui montrent la beauté du chantier avant l'arrivée de l'habillage. Berlage s'est fait photographier sur le fond du musée en construction. Il dessine cette ossature. Il la

dessine comme Le Corbusier dessine l'ossature domino. Il y a des analogies puissantes entre cette vision de Berlage et celle de Le Corbusier pour l'ossature domino. Sauf que l'ossature de Berlage est générée par la modularité spécifique de ce programme de musée. C'est une séquence "semperienne". Le Corbusier dessine l'ossature domino sur fond de programme de maison. Mais en réalité ce même principe peut fonctionner de manière autonome. Donc c'est vrai, le côté "semperien" de ce musée est puissant. Mais le regard que porte Berlage sur cette merveille générée par l'espace qui est la structure révèle son intelligence constructive. Après, l'intervention puissante à la fois "semperienne" et "viollet-le-ducienne", habiller ce système avec de la brique se doit d'être honnête. C'est vrai que cette honnêteté on peut l'interpréter comme le font les viennois avec le revêtement, c'est-à-dire être honnête vis-à-vis de la logique du revêtement. On peut dire que l'habillage de Berlage est honnête dans le sens où il révèle qu'il s'agit d'un revêtement. Mais en plus il y a la brique. C'est ça la question. C'est ça la différence. Aucun viennois n'osera faire une chose semblable. Après, il y a la brique avec laquelle on construit les murs.

BW : Dans "Structure et revêtement", J. A. Lux parle du rejet du projet de Wagner et de son somptueux revêtement de marbre.

RG : Le fait d'avoir employé la brique demande une réflexion plus approfondie. Chez Berlage, la brique est habituellement un élément constructif du mur. La réduire à une enveloppe illustre cette passion du tressage constructif que la brique génère, de la polychromie, et de la variation que ce matériau propose par rapport à l'enduit, à la surface continue sans structure. Donc il y a un degré de



nostalgie dans l'emploi de cette brique qui est capable de faire chanter et qui ne porte rien. Il la tresse de façon indiscutablement claire. Les murs saillants deviennent vraiment comme des rideaux pendants. Et il y a aussi une habilité dans l'exposition de la structure que tu devines ou que tu ne devines pas lorsque tu rentres dans le hall, parce que dans la vue perspective et dans les photos de chantier tu la vois mais après intervient ce cloisonnement... Tu devines des lignes de force mais pas tout l'ensemble. La structure est un peu ensevelie dans le revêtement, elle est prise dans le remplissage. Et maintenant je pense au dessin de Berlage qu'il a fait quand il était à Florence, jeune, à peine diplômé, le dessin de la Laurentiana, le vestibule de Michel-Ange dans lequel il y a les colonnes qui sont insérées dans le mur et qui créent une dialectique magique entre colonnes et murs. Mais de toute façon, la colonne de Michel-Ange n'est pas vue comme une partie du système trilithique dans lequel il y a toute la structure générée par la colonne. C'est enseveli dans le mur pour le rendre plus résistant. Donc il y a une dialectique ambiguë : tu ne sais plus qui porte quoi. Tu sais que cette colonne est la partie résistante du mur mais la chose qui se trouve à côté porte aussi. Et si tu rentres dans le hall, tu ne trouves pas la cohérence de Michel-Ange. Mais tu trouves une dialectique ambiguë qui peut expliquer pourquoi il est intrigué par ce dessin quand il est jeune. Probablement, il y a dans le vestibule du musée quelque chose de Michel-Ange par rapport à la structure ensevelie.

BW : Quand tu vois la bourse, quand tu vas à La Haye, chez Berlage, qu'est-ce qui le fait passer de cette architecture de mur, massive, à une architecture en béton, à ossature.

RG : Sa recherche éthique d'honnêteté personnelle vis-à-vis des matériaux.

C'est un peu le même cas chez Viollet-le-Duc qui était contestataire vis-à-vis de la structure métallique lorsqu'elle apparaît. Il prend des positions polémiques vis-à-vis de Boileau mais après, poussé par ses propres principes de recherche de la vérité de la structure à n'importe quel prix, il va accepter la présence du métal. Mais ses yeux le refusent à l'origine parce qu'il est habitué à la coupe de pierre. Donc la glacialité métallique, il ne peut pas l'accepter. Mais il y arrive à travers un raisonnement théorique. Il y arrive jusqu'à un certain point, parce qu'il ne sera jamais l'apôtre du métal. Pour Viollet-le-Duc, le métal sera employé pour exploiter au mieux la maçonnerie. Les raisons de Berlage sont tout à fait semblables. Il est attaché à cette tradition de la brique qui est nécessairement constructive, constructiviste. Elle doit faire les murs et les arcs mais en même temps il y a l'apparition de cet autre être qui est la charpente en béton armé et parfois aussi la charpente métallique. Mais la question qui se pose violemment c'est celle de la charpente en béton armé. Et donc il se lance, poussé par ses principes, dans cette expérimentation, même s'il sait que cette expérimentation va tuer les principes de base qui l'ont guidé jusqu'à ce moment-là. La continuité, le mur qui peut se dissoudre en piliers mais sans jamais devenir ossature. Il y a chez Berlage toujours une réduction du mur dans les parties résistantes sans jamais se transformer en squelette. Après 1905, après un colloque à Madrid, dans lequel on parle du béton, il commence à réfléchir à la question du béton. Il prend comme exemple les ciments armés d'Anatole de Baudot. Ce n'est pas un hasard parce qu'ils contiennent de la brique. Donc il va voir dans ce ciment la possibilité de faire survivre sa brique. Il ne va pas chercher d'autres types de solutions.

Finalement l'utilisation de la brique sera



2 Hendrik Petrus Berlage,
Musée de La Haye



réduite dans les oeuvres de Berlage après la première guerre mondiale. Ce sera réduit à un remplissage d'une ossature. Dans le bâtiment De Nederlanden de 1845, on assiste au point de non-retour de son expérimentation. Là il est excessif. Il se lance dans cette destruction de la vision "semperienne" de la continuité. On accepte l'ossature en béton armé. On réduit la brique à un remplissage et on montre le squelette.

La réponse à quelques questions théoriques posées dans la bourse est livrée par le musée qui t'intrigue, celui de La Haye. L'ossature est là mais la brique n'est pas réduite à un remplissage. C'est quelque chose qui enveloppe le tout et qui reprend de la dominance comme dans la Bourse sauf qu'il déclare qu'elle ne peut plus être ce qui porte parce que sa place a été prise par le squelette. Et le squelette, il est évoqué parce que

Berlage a besoin d'être honnête. Ce squelette, on ne le voit pas systématiquement, on le découvre par fragments, enseveli qu'il est dans quelque habillage.

BW : Mais en même temps dans la bourse, qu'on soit à l'intérieur ou à l'extérieur, on est dans le même rapport à la matière. A Amsterdam, on a cette image d'honnêteté à laquelle on associe Berlage. A La Haye, on emballe et on ne fait plus transparaître. Quand vous êtes à l'extérieur du musée de La Haye, vous ne pouvez pas vous imaginer ce qu'il y a. C'est quand même un changement total qui, pour Berlage, ne serait que mental ? Mentalement, il est fidèle à ses principes en changeant totalement sa façon d'agir ?

RG : Je pense que la question que tu

poses est très, très compliquée. Pour arriver à une réponse cohérente, il faudrait connaître par cœur la construction de ce musée. Le fait d'avoir introduit de l'enduit et de la céramique à l'intérieur, est-ce parce que le béton armé ne peut pas être laissé apparent ? Est-ce parce qu'il y a un problème entre cet habillage qui forme le vêtement extérieur et ce qui se passe à l'intérieur ? Laisses-tu cette structure comme ça ? Ce n'est pas comme Kahn à Yale... C'est plus compliqué à l'époque de Berlage. Arriver à ce qu'il fait, c'est demander un peu trop à Berlage à la fin des années 1920.

L'intrusion de ce mécanisme-là, la non maîtrise du béton brut - ce n'est pas un Perret - ainsi que la destination du musée ont probablement obligé Berlage à recourir à l'habillage intérieur. Même si dans la villa Henny, Berlage avait eu un courage inattendu allant jusqu'à détruire la perception de l'espace pour rester fidèle à la volonté d'exprimer la brique même à l'intérieur, même dans la salle de séjour, même dans le hall. Toute la brique est laissée apparente, dans des espaces de dimensions réduites qui ne sont pas celles de la bourse. Ça veut dire rentrer dans un espace qui est déjà réduit. A Pompéi les maisons étaient petites, plus petites que celles de Berlage, mais le revêtement polychrome et la peinture te faisaient rêver, te donnaient un illusionnisme spatial différent. Lui, par théorie et par principe, arrive à créer un théorème. Là on est sûr. C'est probable que l'emploi des matériaux dans le musée de La Haye est issu de questionnements semblables. On est dans des domaines passionnants. Comprendre l'architecture c'est ça. Comprendre et démontrer l'architecture c'est savoir pourquoi il a choisi cet enduit. Lorsqu'on arrivera à répondre à cette question, on sera capable d'enseigner. Sauf qu'arriver à faire une analyse - tu le sais mieux que

moi d'après les cours que tu donnes - faire une analyse d'un certain niveau, c'est fou, c'est un travail fou, tu dois avoir la main ferme d'un chirurgien lors d'une opération chirurgicale et tu ne peux pas te permettre d'inventer. Tu dois faire une analyse au microscope de l'objet, mais c'est l'unique possibilité pour comprendre ce qu'un architecte a voulu faire. Après, les déclarations des architectes, sont généralement - ce n'est pas le cas de Berlage qui fait partie des architectes capables d'écrire sur les matériaux, une philosophie sur les matériaux - des déclarations plus vastes et intéressantes mais qui n'arrivent pas à te faire comprendre cette dimension.

BW : A ton avis, l'histoire ou la référence ont-ils leur place dans l'enseignement du projet d'architecture ? Si oui, comment la définir, comment l'instrumentaliser ?

RG : Question d'une difficulté extrême. Si avec la question tu laisses soupçonner qu'on peut commencer un projet à partir d'une référence historique qui peut être l'histoire d'aujourd'hui de Le Corbusier, de Mies, de Perret ou même d'avant-hier... Je pense que c'est une limite dans l'apprentissage du projet. N'étant pas professeur de projet cela m'est difficile à comprendre. Probablement que dans certaines années d'étude c'est utile d'un point de vue didactique de faire une démarche de cette nature. Il y a aussi une hiérarchie didactique dans les années d'apprentissage. La question est probablement à nuancer par rapport à ça mais si je l'extrapole de la dimension temporelle et je la prends comme une dimension plus conceptuelle, valable en général, considérant comme dépassée la phase didactique primordiale où l'étudiant a déjà une autonomie, j'aurais tendance à dire non. Si c'est le point de départ du projet je la vois mal. Au moins



 Hendrik Petrus Berlage,
Bureaux De Nederlanden Den Haag

il faut s'entendre : Toutes les références doivent se stratifier dans cette boîte à penser qu'est la tête. Tu dois avoir une stratification déjà accumulée. Mais le projet je le vois plutôt comme un acte dans lequel cette stratification produit une naissance. On ne commence pas par un exemple historique. Si je dois projeter une maison et je commence par prendre la Farnsworth et je la réélabore, alors il peut y avoir une utilité dans le sens d'un projet critique d'architecture, mais je parle vraiment du projet d'architecture qui a une volonté narrative et critique vis-à-vis d'un moment spécifique qu'on vit aujourd'hui. Reposer certaines questions à travers le projet. Si je prends un bâtiment qui existe comme point de référence de départ de mon projet c'est parce que je fais un discours culturel fort qui est déterminé par un contexte spécifique du *hic et nunc* d'aujourd'hui. (tape sur la table) Mais c'est transitoire. Parce qu'après il faut vomir sa propre vision qui se fait à travers des références et d'un mélange beaucoup plus surréel et compliqué dans le processus créatif. Ça peut exister directement et ponctuellement mais alors c'est une stratégie culturelle que quelqu'un décide de suivre. Il a envie de dessiner un parcours, il fait un projet critique dans ce sens là mais on s'attendra après à une évolution importante.

BW : Le béton occupe une place centrale et toute particulière dans vos recherches du moment. D'où vient cette fascination pour le béton ? Exerce-t-elle une fascination plus grande qu'un autre matériau ? Où est-ce de circonstance ?

RG : J'ai commencé à m'intéresser à Perret quand j'étais étudiant. Parce qu'il avait une logique du projet qui correspondait, à l'époque, à l'école de Mura-tori. Il avait une rigueur dans la mise en oeuvre de l'architecture qui m'a porté à lui. La thèse de doctorat c'était le béton. C'est Perret qui m'a introduit à cette matière. La découverte de la potentialité artistique formidable du béton est liée à lui, à Le Corbusier et à l'idée que j'ai lancée pour cette recherche financée par la Communauté européenne. A un certain moment je me suis imaginé quelque chose qui avait à voir avec l'empreinte. L'opération du coffrage m'intéressait. Tu fabriques quelque chose et tu coules dedans. C'était ce type d'opération plutôt que le béton armé. Et j'avais même imaginé une espèce d'histoire du moule à partir de la terre cuite jusqu'au béton. Probablement parce qu'aujourd'hui, grâce à ma collaboration avec mademoiselle Anna Rosellini j'ai regardé le béton avec des yeux différents qui ne sont plus ceux de la vérité de la structure du béton qui forme un squelette et de la passion qu'il peut y avoir derrière ce thème. Il y a aussi cet autre aspect. C'est une matière

fantastique qu'il faut aussi savoir contrôler parce que l'étalement mou peut facilement t'emmener vers une dérive décorative. C'est une matière qui te met en confrontation avec ton éthique, tes limites, ta capacité d'explorer jusqu'où et jusque quand tu es capable de revenir en arrière pour ne pas être pris dans un jeu. C'est un exercice qui n'est pas donné à tous les matériaux. C'est un matériau de toutes possibilités. Tu n'as aucune limite, c'est à toi d'inventer une stratégie par rapport à ça, à tous niveaux. Il te permet de faire le mur, le pilier, n'importe quoi. Il te permet la surface courbe, il te permet n'importe quel type d'empreinte. Alors là, tu as la possibilité d'être toi-même.

BW : La fascination pour le potentiel du béton et qui te renvoie à toi-même.

BW : Tu as étudié l'oeuvre de Rem Koolhaas. Te retrouves-tu dans l'analyse de l'attitude de Koolhaas par Bart Verschaffel, lorsqu'il écrit que pour Koolhaas, "la vie en communauté n'a ni but ni orientation" et que "les idéaux politiques ou l'engagement politique n'ont plus de sens"

RG : C'est qui l'architecte qui a des engagements politiques aujourd'hui ? De qui peut-on dire qu'il est engagé politiquement ? Koolhaas a pris des positions même 'désagréables'. Récemment il a même eu des collusions avec des marxistes comme Mario Tronti ou Toni Negri. On a refusé la conférence de Koolhaas à Florence parce qu'il avait demandé à être introduit par Toni Negri. L'université n'a pas accepté, parce que c'était un ex Brigado Rossi. Donc l'engagement politique... Moi j'ai toujours fait une distinction entre l'engagement politique dans le sens ample, générique et social de quelqu'un et le raisonnement que Koolhaas fait sur l'architecture. Je ne vais pas considérer l'oeuvre de Terragni, – je sais ce que je dis est critiquable – en fonction du fait qu'il est fasciste. Malheureusement je fais une distinction forte entre le contexte social et politique et l'oeuvre. On peut me le reprocher parce que ce n'est pas correct d'un point de vue historique, décontextualiser l'oeuvre. Tout l'enseignement de l'historiographie te dit ça : il y a un contexte qui a généré une oeuvre. Je crois que l'oeuvre a une vie tellement autonome – les oeuvres que je regarde qui ne sont pas celles de Piacentini pour faire plaisir au contexte de Mussolini. Je ne regarde pas les oeuvres de Fuksas qui s'offre à n'importe quel type de pouvoir qui peut exister. Ce qui est important c'est construire. Il y a des architectes qui ont des positions politiques que je ne regarde pas. Ça ne m'intéresse pas, à moins que le niveau architectural qu'ils sont en train de produire puisse être intéressant. Si Terragni est un fasciste et après fait des oeuvres importantes... Je

donne une importance cruciale à l'œuvre comme si c'était un enfant et tu n'as pas, en tant que parent, le droit de le contrôler jusqu'à sa mort. Il a une vie autonome et il s'exprime. À ce moment l'œuvre échappe à celui qui l'a faite. Si elle est forte et capable d'un rayonnement qui dépasse le commanditaire, l'argent, le contexte politique, ça m'intéresse. Moi j'espère m'intéresser à quelque chose qui a ce niveau aussi parce qu'on a une vie brève. On va mourir très rapidement, il faut s'intéresser aux choses qu'on considère comme les plus importantes pour ne pas perdre du temps. Je trouve que Koolhaas a produit une œuvre d'un niveau culturel et créatif capable de poser et reposer certains questionnements vis-à-vis de la discipline à n'importe quel type d'échelle. Ces idéaux politiques, je ne suis pas sensible à cette dimension. C'est vrai que les œuvres sont toujours le reflet des personnes. Là c'est clair. Je m'amuse lorsque j'interprète un bâtiment comme une espèce d'autoportrait. Tu sens la personne qui l'a fait. Tu sens ce qu'il était en train de penser.

DZ : Faire de l'histoire, c'est aussi se préparer à anticiper demain. Quel sera pour vous le matériau de demain (tant existant qu'à inventer) ? La construction de demain ? A quoi ouvre (ouvrirait)-t-il architecturalement parlant ?

RG : C'est une question qui demande des compétences que je ne peux pas avoir. Je ne sais pas répondre, c'est difficile. Faire de l'histoire c'est comprendre l'actuel. C'est poser des questions, c'est activer une réflexion autour de l'architecture. Poser des questions et aller chercher dans les siècles les différents aspects. C'est aussi ouvrir la porte à l'imprévu. Tu ne peux pas toujours imaginer ce que ça peut questionner ou susciter de travailler sur certains aspects plutôt que d'autres. On fait de l'histoire pour trouver un maximum de plaisir. Ce qu'on doit faire en tant qu'être humain c'est toujours trouver du plaisir. Après on a une capacité à s'orienter sur des sujets plutôt que d'autres. La chose importante est de faire les choses en lesquelles on croit et qu'on aime parce qu'alors on donne le meilleur de soi-même. Lorsque tu donnes le meilleur de toi-même dans la recherche ou dans l'enseignement, même si le sujet n'est pas celui de l'autre il peut l'intéresser parce qu'il comprend ta vision. La vision du matériau de demain ? Il faut le mettre au pluriel. On a toujours construit avec je ne sais combien de types de matériaux. Si je pense à l'Afrique, si je pense à la Suisse, il y a une incroyable multiplicité de matériaux. Si j'ose répondre à cette question là il faudrait étudier les matériaux de la construction vernaculaire, et, pourquoi pas les ressources locales. Ne pas revenir à un type de panneaux

performants, ... Il faut avoir le courage d'oser jeter tout ça à la poubelle. Faire une parenthèse, partir d'un autre point de vue. Avoir le courage de remanipuler les techniques de façon différente plutôt que corriger l'orientation qu'on a prise. Maintenant on s'efforce de la corriger. On peut même lancer des recherches qui sont à l'opposé. En usant les ressources locales on réinvente avec ce qu'on a à disposition. Ce sont des pratiques à réinventer. C'est un monde à restructurer qui concerne les entrepreneurs, les ouvriers de la construction, les ressources locales. Si on regarde au niveau mondial, la réponse est multiple. Je ne sais pas combien de types de réponses il y a. C'est compliqué. Par passion je dirais le béton, mais c'est trop personnel.

AS : Selon Kahn, la colonne serait issue de la déconstruction du mur. Selon Laugier le mur serait le remplissage de l'entrecolonnement. Quelle hypothèse vous semble la plus crédible ?

RG : L'hypothèse la plus crédible est que la colonne n'a pas existé jusqu'à un certain point. Elle est venue bien après, après cette question basique que même Laugier imagine de poser. La petite cabane rustique de Laugier, c'est une invention à posteriori pour démontrer dans le siècle des lumières la 'laugicité' conceptuelle et non constructive du temple. Donc, l'autorité de la colonne. Tout ce qu'il écrit est un habile mensonge pour construire un théorème qui démontre qu'il y a la colonne comme organisme important et après il y a le mur qui va cloisonner et qui doit être un peu mis en arrière. Mais en vérité il met en crise cette autorité qui est la colonne. Là chez Laugier, c'est un artifice. La réponse est dans la construction primitive, dans la cabane réelle et non dans la cabane conceptuelle comme on l'a construite. Pas non plus réelle la réponse kahniennne fascinante mais qui est une réponse elle aussi conceptuelle qui dérive probablement de la lecture de Wittkower avec son livre sur le principe de l'architecture de l'humanisme qui avait été empruntée par Colin Rowe. Wittkower ne fait pas autre chose qu'interpréter Alberti sur l'origine de la colonne comme la partie la plus résistante du mur. Là on est dans une dimension conceptuelle dans laquelle toutes les hypothèses sont vraies, parce que ce sont des énonciations théoriques et poétiques en même temps. La chose qui fait plaisir est que dans toutes les époques savantes de l'architecture, lorsqu'on avait un élément de construction, on s'est posé la question de sa signification, de son origine, de son futur. On avait cet élément et on savait que c'était une pièce de culture qui possédait une âme et on devait la mettre dans une certaine position. Toutes les deux positions



5 Représentation de la hutte primitive de l'abbé Laugier

sont justes dans la mesure dans laquelle ce sont des leçons pour nous, pour que lorsqu'on tire une ligne, savoir quelle position a cette ligne par rapport au tout. Après la question de l'origine de la vérité c'est un peu mystique. Aujourd'hui j'aurais tendance à dire que la colonne ce n'était pas la question basique de la construction de l'habitat. Elle est venue lorsqu'on a voulu célébrer cet habitat. Lorsqu'on a voulu faire de la maison un monument, on a construit des colliers, des colliers nobles que sont la rangée de colonnes qui sont inutiles dans l'organisme du temple. Vous aurez de toute façon celles qui tiennent debout et qui portent son toit. Toute cette chose qui se monte tout autour c'est une espèce de collier exprimant que ce mur est un mur qui abrite quelque chose d'important et qui n'est pas un mur anonyme. Après, naturellement, on a travaillé la nature de ce mur. On l'a géométrisé pour le rendre en syntonie avec ce collier et tout est devenu monumental.

Pour répondre je pense comme Goethe : À l'origine, il y a le mur. Goethe qui répond à Laugier en disant : ta petite cabane n'existe pas. À l'origine il y a le mur, il y a la continuité il y a un abri qui fait comme ça.

BW : Semper part aussi de la hutte avec sa structure première et ensuite le cloisonnement de l'espace. Il fait aussi cette dissociation et se réfère aussi à la hutte primitive. C'est une espèce de constante.

RG : Lui aussi pose cette question proche de celle de Laugier et plus tard de celle de Kahn. Parce que pour lui c'était justement ce tressage qui constituait une continuité tout autour. Donc il n'acceptait pas que cet organisme colonne prenne un rôle important qui formait une espèce d'ossature. C'est vrai, mais pour Semper la colonne est surtout un objet symbolique. À certains moments il y a plusieurs idées de colonnes chez Semper comme il y a plusieurs idées de colonnes chez Alberti. À un moment il peut imaginer la naissance de la colonne à partir du tripode, à partir de cet organisme à trois pieds qui porte un container pour l'eau. Après il dit : on a mis un quatrième élément au milieu pour le renforcer. Après on s'est rendu compte que c'était ça et c'est pas du tout bizarre parce que si on pense à l'origine du chapiteau dans la théorie architecturale elle parle du chapiteau comme d'un vase pour l'eau. C'est amusant. Pour certains la colonne

est hors de l'organisme structurel et basique. C'est l'opposé de Laugier et aussi des desseins qui soutiennent Kahn.

BW : La maison à Tavole de Herzog & de Meuron. J'ai l'impression que c'est très proche de Semper cette manière dont on réalise l'espace habité et l'espace qui se trouve en dehors. Vois-tu le parallèle entre les deux ?

RG : La maison à Tavole c'est intense. C'est un petit objet très intense. C'est un jeu compliqué à la Berlage entre l'existence d'une charpente en béton armé qui, à l'intérieur, forme une croix de murs et après un remplissage qui révèle et ne révèle pas le système. Et ensuite toute cette charpente qui sort et se révèle pour créer la pergola. C'est clair et comme elle est dessinée avec une grande sensibilité artistique conceptuelle, c'est un objet qui fait penser dans sa petitesse, dans sa dimension réduite parce qu'elle possède toute cette question à la fois semperienne et laugierienne, artistique. C'est juste de l'évoquer dans ce contexte de Semper et de Laugier. Je ne sais pas s'il y a une liaison directe avec Semper. À un certain moment Herzog & de Meuron ont déclaré quelque chose à propos de la force et de l'importance de Semper. C'est clair qu'ils ont une passion pour la surface et la dimension artistique de la surface. La surface qui est construite de façon puissamment artistique. Le tatouage est important pour eux. Pour moi, c'est le parcours de Herzog & de Meuron. À un certain moment ils croisent par coïncidence Laugier et Semper parce que la critique et l'historiographie les ont fait remonter. Ils se croisent comme ça. Ils sont dans une dimension autre et même la petite cabane de Tavole entre en résonance avec ça. Il y a un raisonnement vraiment élémentariste sur la dimension conceptuelle de la structure qui ne peut plus être la structure Domino.

Mais alors qu'est-ce qu'on invente si elle n'est pas la Domino ? Comment on s'arrange par rapport aux espaces, comment elle règle, comment elle devient mur ? Toutes les choses sont évoquées. Et en plus ce remplissage qui est fait en pierre sèche. C'est clair que c'est un objet intense comme beaucoup d'autres qu'ils ont fait à cette époque-là. Plus intense que ce qu'ils ont fait récemment.